

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

15

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Καντίνσκι



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO AGHNAI

KANDINSKY.

ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΣ στη Μόσχα, στις 4 Δεκεμβρίου τοῦ 1866, ὁ Βασίλι Καντίνσκυ σπουδάζει στὸ γυμνάσιο τῆς Ὁδησσοῦ, ὅπου ζεῖ ἡ οἰκογένειά του ἀπὸ τὸ 1871. Ἀπὸ τὸ 1886 παρακολουθεῖ μαθήματα νομικῆς καὶ πολιτικῆς οἰκονομίας στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Μόσχας· παίρνοντας τὸ πτυχίό του γίνεται βοηθὸς στὴ Σχολὴ τῆς Νομικῆς. Πηγαίνει δυὸ φορές στὸ Παρίσι, τὸ 1889 καὶ τὸ 1892. Παράλληλα ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ δῇ τὴ μεγάλη ἔκθεση τῶν Γάλλων ἐμπρεσιονιστῶν τὸ 1895 στὴ Μόσχα καὶ τοὺς καλλιτεχνικοὺς θησαυροὺς τοῦ Ἐρμιτάζ τὸ 1889 στὸ Λένινγκραντ. Οἱ ἐμπειρίες αὐτὲς συμβάλλουν στὸ νὰ προσανατολισθῇ πρὸς τὴ ζωγραφικὴ. Ἔτσι, ὅταν τὸ 1896 τοῦ προσφέρουν μιὰ ἔδρα στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Ντόρπατ, στὴν Ἑσθονία, ἀποφασίζει ν' ἀφιερωθῇ σὲ κάτι ὁλότελα διαφορετικό: πηγαίνει νὰ ἐγκατασταθῇ στὸ Μόναχο μὲ τὴν ἑξαδέλφη του Ἄννι Τίτσεβα, πὺν θὰ τὴν παντρευτῇ λίγα χρόνια ἀργότερα, καὶ ἀρχίζει τὶς καλλιτεχνικὲς του σπουδές. Στὸ Μόναχο, ὅπου τότε ἐπικρατεῖ τὸ κλίμα τῆς «νέας τέχνης» («ἄρ νουβώ»), ὁ Καντίνσκυ δουλεύει πρῶτα στὴ σχολὴ τοῦ Ἄντον Ἀζμπε. Λίγο ἀργότερα μπαίνει στὴν Ἀκαδημία, στὴν τάξη τοῦ Φράντς Στούκ. Τὸ 1901 ἰδρύει τὴν καλλιτεχνικὴ ομάδα «Φάλαγγα», πὺν θὰ λειτουργήσῃ τρεῖς χρόνια.



1

Τὸ 1902 γνωρίζει τὴ νεαρή ζωγράφο Γκαμπριέλλα Μύντερ· θὰ ζήσει μαζί της δεκατρία χρόνια καὶ θὰ τὴ συνοδέψῃ σὲ πολυάριθμα ταξίδια. Τὸ 1909 ὁ Καντίνσκυ ζωγραφίζει τὰ τοπία τοῦ Μούρναου καὶ τοὺς πρώτους Αὐτοσχεδιασμούς. Μέσα στὴν ἴδια χρονιά ἰδρύεται ἡ «Νέα Καλλιτεχνικὴ Ἑνωσις» μὲ πρόεδρο τὸν Καντίνσκυ. Ἀπὸ τὸν Ἰούνιο τοῦ 1906 ὡς τὸν Ἰούνιο τοῦ 1907 κατοικεῖ στὶς Σέβρες, κοντὰ στὸ Παρίσι. Παίρνει ἓνα μεγάλο βραβεῖο στὸ Φθινοπωρινὸ Σαλόν, ἀλλὰ δουλεύει χωρὶς νὰ συμμετέχῃ στὶς νέες τάσεις. Τὸ 1908 ἐπιστρέφει στὸ Μόναχο γιὰ νὰ ἐγκατασταθῇ στὸ Μούρναου. Τὸ 1910 κάνει τὴν πρώτη του ἀκουαρέλα, καθὼς καὶ τὶς τρεῖς πρώτες Συνθέσεις καὶ τὴν πρώτη σύνταξη τῆς μελέτης του «Τὸ πνευματικὸ στοιχεῖο στὴν τέχνη». Αὐτὰ τὰ χρόνια ἔχουν ἐξαιρετικὴ σημασία γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ ζωγράφου καὶ γιὰ τὶς φιλίες ποὺ θὰ δημιουργήσῃ: τὸ 1908 συναντᾷ τὸν Ἀλέξη Γιαβλένσκυ καὶ τὴ Μαριάννα φὸν Βέρεφκιν, τὸ 1910 τὸν Φράντς Μάρκ· τὸ 1911 συνδέεται μὲ τὸν Πάουλ Κλέε, τὸν Αὔγουστο Μάκε, τὸν Χάνς Ὑλμ. Τὴν ἴδια χρονιά ἰδρύει μὲ τὸν Φράντς Μάρκ τὴν ὁμάδα «Γαλάζιος Καβαλάρης» (Blaue Reiter)· σ' αὐτὴν προσχωροῦν ὁ Πάουλ Κλέε, ὁ Αὔγουστος Μάκε, ὁ Ἀλφρεντ Κιούμπιν, ὁ Χάινριχ Κάμπεντονκ, ἡ Γκαμπριέλλα Μύντερ κ.ἄ. Ἡ ὁμάδα ἐκθέτει δυὸ φορές σὲ διάστημα λίγων μηνῶν, πρῶτα στὸ Μόναχο καὶ μετὰ στὴν Γκαλερί Στούρμ στὸ Βερολίνο. Ἀλλὰ ὁ πόλεμος διακόπτει αὐτὴ τὴ δραστηριότητα περὶ τοῦ «Γαλάζιου Καβαλάρη» διαλύεται ὕστερα ἀπὸ μία τελευταία ἐκθεση στὴν Γκαλερί Στούρμ, τὸ 1914.

Στὸ μεταξὺ ὁ Καντίνσκυ ἐπιστρέφει στὴ Μόσχα, ἐγκαταλείπει ὁριστικὰ τὴν Γκαμπριέλλα Μύντερ τὸ 1916, καὶ τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1917 παντρεύεται μία συμπατριώτισσά του, τὴ Νίνα φὸν Ἀν-

τρέεφσκυ· θὰ μείνῃ κοντὰ της μέχρι τὸ τέλος τῆς ζωῆς του. Ἀπὸ τὸ 1924 ὡς τὸ 1944 κάνει μιὰ σειρά ἀπὸ ταξίδια στὴν Αὐστρία, τὴν Ἑλβετία, τὴν Ἰταλία, τὴ Γαλλία, φτάνοντας μέχρι τὴν Παλαιστίνη, τὴ Συρία, τὴν Τουρκία καὶ τὴν Ἑλλάδα. Μετὰ τὴν Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση γίνεται μέλος τοῦ τμήματος Καλῶν Τεχνῶν στὸ λαϊκὸ Κομμισσαριάτο Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως καὶ καθηγητῆς στὰ κρατικὰ ἐργαστήρια τέχνης· τὸ 1919 ἰδρύει τὸ Μουσεῖο Ζωγραφικῆς Παιδείας. Τὸ 1920 γίνεται καθηγητῆς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Μόσχας καὶ τὸ 1921 ἰδρύει τὴν Ἀκαδημία Καλλιτεχνικῶν Ἐπιστημῶν καὶ ἐκλέγεται ἀντιπρόεδρος της. Τὴν ἴδια χρονιά ἐγκαταλείπει τὴ Ρωσία· πηγαίνει στὸ Βερολίνο καὶ ἀπὸ κεῖ στὴ Βαϊμάρη, ὅπου γίνεται καθηγητῆς στὸ Μπάουχαους (1922). Τὸ 1924 σχηματίζει μὲ τὸν Κλέε, τὸν Φάινινγκερ καὶ τὸν Γιαβλένσκυ τὴν ὁμάδα «Τέσσερις Γαλάζιοι» (Blaue Vier). Τὴν ἐπόμενη χρονιά τὸ Μπάουχαους μεταφέρεται στὸ Ντεσσάου· ὁ Καντίνσκυ πηγαίνει νὰ ζήσει ἐκεῖ. Τὸ 1926 δημοσιεύει στὸ Μόναχο τὸ «Σημεῖο καὶ γραμμὴ σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπιφάνεια». Στὸ μεταξὺ ἡ διδασκαλία καὶ ἡ τέχνη του βρίσκουν ὁλοένα πλατύτερη ἀπήχηση καὶ ὁργανώνονται πολυάριθμες ἐκθέσεις ἔργων του, μεταξὺ ἄλλων τὸ 1929 καὶ τὸ 1930. Τὸ 1933 ἡ ναζιστικὴ κυβέρνηση κλείνει ὁριστικὰ τὸ Μπάουχαους. Ὁ Καντίνσκυ φεύγει γιὰ τὸ Παρίσι — ἀπὸ τὸ 1928 εἶχε πάρει γερμανικὴ ὑπηκοότητα — ἐνῶ στὴ Γερμανία τὰ ἔργα του δημεύονται καὶ πωλοῦνται σὲ ἐξεντελιστικὲς τιμές. Τὸ 1939 ξεσπᾷ ὁ δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος· ὁ Καντίνσκυ παίρνει τὴ γαλλικὴ ὑπηκοότητα. Δουλεύει μὲ πείσμα, ἀκόμα καὶ στὰ χρόνια τῆς κατοχῆς. Πεθαίνει ἐβδομήντα ὀκτὼ χρονῶν, στὶς 13 Δεκεμβρίου τοῦ 1944, στὸ Παρίσι.

PETER ANSELM RIEDL

«Ἡ δημιουργία ἑνὸς ἔργου εἶναι δημιουργία ἑνὸς κόσμου...»

(Καντίνσκυ)

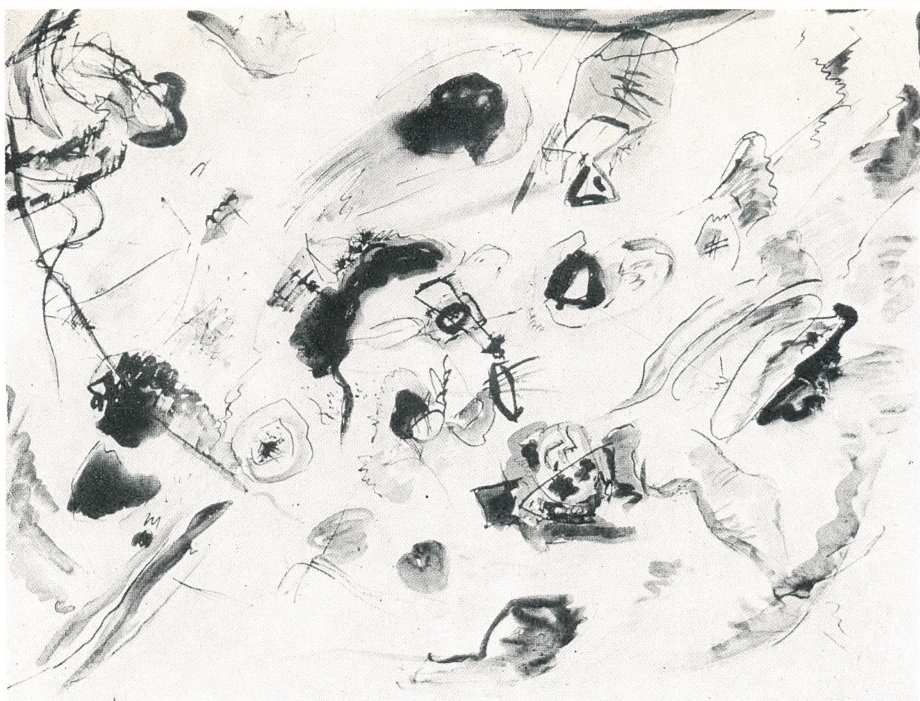
ΚΑΘΕ ἐπανάσταση ἔχει τὰ ἱστορικά της αἷτια καὶ τὴν ἐσωτερικὴ τῆς ἀναγκαιότητα. Ἀλλὰ γιὰ νὰ γίνη, πρέπει νὰ βρεθῇ τὸ μεμονωμένο ἄτομο ἢ ἡ ομάδα ποὺ θὰ ἐκπροσωπήσῃ τὰ νεωτεριστικὰ στοιχεῖα καὶ θὰ τὰ βάλῃ σὲ ἐφαρμογή. Ἡ εὐρωπαϊκὴ τέχνη εἶναι πλούσια σὲ μεγάλες ἐπαναστάσεις καὶ αὐθεντικούς καλλιτέχνες — ἀπὸ τὸν Τζιόττο ὡς τὸν Μαζάτσιο, ἀπὸ τὸν Λεονάρντο ντὰ Βίντσι ὡς τὸν Καραβάτζιο, ἀπὸ τοὺς ἐμπρεσιονιστὲς ὡς τοὺς κυβιστὲς — ποὺ ὅλοι ἔσπασαν τὴν παράδοση καὶ βρῆκαν νέους τρόπους γιὰ νὰ ἐκφραστοῦν. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ ὁ Καντίνσκυ δημιούργησε μιὰν ἐποχὴ: ἔλυσε τὰ παραδοσιακὰ δεσμὰ ποὺ ἔδεσαν ἀκόμα τὴ ζωγραφικὴ μὲ τὴν ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητος· ἔδωσε ἔτσι μιὰ ἀπρόβλεπτη ὥθηση στὴν πολιτιστικὴ ἔκφραση τοῦ καιροῦ μας καὶ προκάλεσε μιὰ σημαντικὴ στροφὴ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Ὁ ἴδιος ἔλεγε ὅτι ἡ ἀφηρημένη τέχνη θὰ γίνη ἡ τέχνη τοῦ μέλλοντος.

ΚΑΝΕΝΑΣ ἀφηρημένος ζωγράφος δὲν ἔφτασε τὸν ἐκπληκτικὸ πλοῦτο τοῦ Καντίνσκυ. Ἀλλὰ πῶς ἔφτασε σ' αὐτὴν τὴ νέα γλώσσα; Μὲ ποιούς νόμους; Καὶ πῶς πραγματοποιήθηκε ἡ εξέλιξη αὐτή;

Ὅταν ὁ Καντίνσκυ ἔφυγε γιὰ τὴ Γερμανία καὶ ἄρχισε νὰ ζωγραφίζῃ, εἶχε περάσει τὰ τριάντα καὶ εἶχε τελειώσει τὶς νομικὲς του σπουδές. Εἶναι βέβαιο ὅτι ἀπὸ ἔφηβος, κι ἀπὸ παιδὶ ἀκόμα, εἶχε δοκιμάσει τὴ μυστηριώδη ἑλξη τῆς ζωγραφικῆς. Στὴν αὐτοβιογραφία του «Ἀνασκόπηση 1901 - 1913», ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1913, ἀποκαλύπτει τὴν ἐντύπωση ποὺ τοῦ προκαλοῦσαν ὀρισμένες χρωματικὲς συμφωνίες καὶ παιχνίδια γραμμῶν. Ἡ

Μόσχα καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ δειλinoῦ τῆς ἐρέθιζαν τὴ φαντασία του. Ἐνθουσιαζόταν ν' ἀφήνεται στὴν περιπέτεια μ' ἓνα κουτὶ μπογιές· τὸν γοήτευε αὐτὸ τὸ ἐκπληκτικὸ πρᾶγμα ποὺ λέγεται χρῶμα. Ὁ νεαρὸς νομικὸς γνώριζε τὴ δύναμη τῆς φωτοσκιάσεως τοῦ Ρέμπραντ· στὴ μουσικὴ τοῦ Βάγκνερ ἀνακάλυπτε δυνάμεις ποὺ τὸν παρακινούσαν νὰ μεταφράζῃ τὶς ἐντυπώσεις του σὲ εἰκόνες καὶ σὲ χρώματα. Ὅταν ἄκουσε γιὰ πρώτη φορὰ τὸν «Λόεγκριν», ἐξέφρασε τὶς ἀντιδράσεις του ἔτσι: «Φαντάστηκα ὅτι ὅλα τὰ χρώματα ἦταν μέσα στὰ μάτια μου. Σχεδιάζονταν μπροστά μου ξέπλεκες γραμμές, σὰν νὰ τίς εἶχε χτυπήσει τρέλα».

Ὁ πίνακας τοῦ Μονὲ *Μυλόπετρες*, ποὺ τὸν εἶχε ἀνακαλύψει καὶ τὸν εἶχε θαυμάσει στὴν ἐκθεση τῶν ἐμπρεσιονιστῶν στὴ Μόσχα τὸ 1895, συγκλόνισε τὸν Καντίνσκυ: «Πρὶν — γράφει — δὲν γνώριζα παρὰ τὴ ρεαλιστικὴ ζωγραφικὴ, καὶ μονάχα τοὺς Ρώσους ζωγράφους... Καὶ νὰ ποὺ εἶδα ξαφνικὰ ἓναν *πίνακα*... Δὲν κατάλαβα ἀμέσως ὅτι παρίστανε μυλόπετρες, ἀλλὰ τὸ διάβασα στὸν κατάλογο. Πειράχτηκα ποὺ δὲν εἶχα ἀναγνωρίσει μονομιᾶς τὸ θέμα. Ἐβρίσκα ὅτι ἓνας ζωγράφος δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ ζωγραφίζῃ μὲ τόσο ἀσαφῆ τρόπο. Ἐνιωσα σύγχυση ποὺ τὸ ἀντικείμενο ἔλειπε ἀπὸ τὸν πίνακα, καὶ πρόσεξα, κατάπληκτος καὶ συνάμα ὀργισμένος, ὅτι τὸ ἔργο δὲν εἶχε μονάχα τεράστιες δυνατότητες ὑποβολῆς, ἀλλὰ ὅτι ἄφηνε στὴ μνήμη μιὰ ἀνεξίτηλη σφραγίδα, σὲ τέτοιο βαθμὸ ποὺ ὅλες οἱ λεπτομέρειες, ἀκόμα καὶ οἱ παραμικρές, ἔμεναν γιὰ πάντα καρφωμένες παρὰ ξένα στὰ μάτια μου. Ὅμως τίποτε ἀπ' ὅλα αὐτὰ δὲν μοῦ ἦταν ἀκόμα ξεκάθαρο, δὲν κατόρθωνα νὰ βγάλω ἀπλὰ συμπεράσματα. Τὸ μόνο πρᾶγμα ποὺ εἶχε κυριαρχήσει μέσα μου μὲ βεβαιότητα



2

ήταν ή ένταση τοῦ πίνακα, μιὰ ένταση πού δέν είχα ὑποψιαστέη ποτέ, πού είχε μείνει πάντα κρυμμένη γιά μένα. Ἡ ζωγραφική ἀποκτοῦσε μιὰ δύναμη, μιὰ αἴγλη καί, χωρίς νά τὸ καταλάβω, τὸ ἀντικείμενο τὸ ἴδιο, σά στοιχεῖο τοῦ πίνακα, ἔπαυε πιά νά ἔχη σημασία».

ΑΥΤΕΣ τίς σκέψεις κάνει ὁ Καντίνσκυ γυρίζοντας στοῦ Μόναχο. Οἱ ζωγραφικές του ἐμπνεύσεις γυρεύουν ἓνα σημεῖο γιά νά ξεκινήσουν, ἀλλά ή διδασκαλία τοῦ Ἄντον Ἀζμπε καί τῆς Ἀκαδημίας δέν ἀνταποκρίνεται στά ιδεώδη του. Ζωγραφίζει μὲ μοντέλο, ἀσκεῖ τὸ μάτι καί τὸ χέρι του, ἐπηρεάζεται μέχρι τὸ 1908 ἀπὸ πολλές διαφορετικές τεχνотροπίες, κινεῖται ἀπὸ τὸν παραδοσιακὸ καί ἀκαδημαϊκὸ Νατουραλισμὸ τοῦ Μονάχου ὡς τὸ «Νέο Ὑφος» (Jugendstil) καί τίς διάφορες ἐπιδράσεις πού ἔνιωσε στά ταξίδια του. Πολλά ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς διακρίνονται μόνο γιά τὴ δεξιτεχνία στήν ἐκτέλεση, ὑπάρχουν ὅμως καί ἄλλα πού φανερώουν μιὰ ξεχωριστὴ κατεύθυνση: τοπία ὅπου ή παρατηρητικότητα καί ή δροσιὰ ἐνώνονται μὲ τὴν ἀμεσότητα τῶν γραφικῶν συμβόλων καί πού περιλαμβάνουν δείγματα «Μνημειακοῦ Ἑμπρεσιονισμοῦ» ποιητικές συνθέσεις πού ἱστοροῦν, σὲ ρυθμὸ μπαλέτου, τὴ μακρινὴ Ρωσία, ρομαντικὰ χωριά, μεσαιωνικοὺς ἱππότες, ἀναμνήσεις καί ὄνειρα τῶν παιδικῶν του χρόνων. Μερικὲς ἀκουαρέλες του μὲ σκοῦρο φόντο φτάνουν σὲ μιὰ ένταση πού προαναγγέλλει κιόλας τὴν ὀριμότητα τοῦ ζωγράφου. Ὅμως ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα, παρ' ὅλο τὸ ἀναμφισβήτητο ἐνδιαφέρον τους, δέν εἶναι παρὰ ἓνα δειλὸ προανάκρουσμα τῆς μεγάλης δημιουργικότητας τοῦ Καντίνσκυ, πού ἀρχίζει τὸ 1908. Στὴν πρώτη του παραμονὴ στοῦ Μούρναου σημειώνεται ή ἀρχή τῆς ἐξελίξεώς του, πού τείνει μὲ πάθος σὲ ὁλότελα νέες πραγματοποιήσεις. Πλαῖ στά μεγάλα ὄρεινὰ τοπία βλέπει κανεῖς νά ἐμφανίζονται πίνακες μὲ πιὸ ἐλεύθερη σύνθεση, πού τὴ χαρακτηρίζει μιὰ θερμὴ ἔκρηξη χρωμάτων. Ὁ Καντίνσκυ ἔχει κιόλας γνωρίσει τὴν τέχνη τοῦ Σεζάν, τοῦ Γκωγκέν, τοῦ Βάν Γκόγκ καί τῶν ἄλλων μοντέρνων ζωγράφων. Ἐχει δεῖ πίνακες τοῦ Πικάσσο, τοῦ Ματίς, τῶν Γερμανῶν ἐξπρεσιονιστῶν. Ἡ ρωσικὴ λαϊκὴ τέχνη, ή ζωγραφικὴ ἐπάνω σὲ γυαλὶ Βαυαρίας τοῦ προσφέρουν παραδείγματα χρωματικῆς τόλμης. Αὐτὲς ὅμως οἱ μεμονωμένες ἐπιδράσεις δέν ἀρκοῦν γιά νά ἐξηγήσουν τὴν ὀρμὴ τῶν πρώτων ἔργων τοῦ Μούρναου, πού βρίσκονται τόσο μακριὰ ἀπὸ τοὺς «φῶβ» ὅσο καί ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς ἐξπρεσιονιστές.

Σὲ μερικὰ ἔργα ὁ Καντίνσκυ προτιμᾷ ἀκόμα μιὰ δομὴ σχετικὰ αὐστηρή. Ἀλλὰ πολὺ συχνὰ οἱ φόρμες κινοῦνται μὲ ζωντάνια στοῦ χῶρου, παραφράζοντας μὲ πολλὴ ἐλευθερία τὰ ἀντικείμε-

1 - Μαῦρες γραμμὲς (1913), Νέα Ὑόρκη, Μουσεῖο Σολομόν Ρ. Γκούγκενχμαϊ.

2 - Χωρὶς τίτλο (1910), Παρίσι, Συλλογὴ Νίνας Καντίνσκυ.

3 - Ἀκουαρέλα γιά τὴ Σύνθεση 7 (1913), Μόναχο, Δημοτικὴ Πινακοθήκη.

4 - Λυρικὸ (1911), Ρόττερνταμ, Μουσεῖο Μπούμανς Βάν Μπούνινγκεν.

να τοῦ πραγματικοῦ κόσμου. Οἱ χρωματικοὶ του τόνοι, πού ἔχουν θαυμάσια φωτεινότητα, βασίζονται στὴ θεμελιώδη σχέση κόκκινου-κίτρινου-μπλέ. Τὰ πιὸ συχνὰ θέματα στὰ ἔργα του αὐτῆς τῆς περιόδου, βουνὰ καί χωριά, δέντρα κι ἐκκλησίες, χάνουν ὁλοένα καί περισσότερο τὰ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τους καί γίνονται προσήματα γιά ν' ἀναδειχθοῦν ἀξίες καθαρὰ σχηματικές καί χρωματικές. Ὅσο ή φόρμα καί τὸ χρῶμα ἐλευθερώνονται τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο καί ἀνεξαρτητοποιοῦνται, τόσο μικραίνει ή ἀνάγκη γιά τὸ θέμα καί τὸ ἀντικείμενο. Αὐτὴ ή τάση ἔχει σὰ λογικὴ συνέπεια μιὰ προοδευτικὴ ἐγκατάλειψη τῆς πιστῆς περιγραφῆς τῆς φύσεως, πού φτάνει ὡς τὴν πλήρη ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο.

Πραγματικὰ ὁ Καντίνσκυ γράφει στήν «Ἀνασκόπηση» του: «Ἐπρεπε νά περάσουν πολλὰ χρόνια πρὶν φτάσω, περισσότερο μὲ τὴ λογικὴ παρὰ μὲ τὸ συναίσθημα, στήν πεποίθηση ὅτι ή φύση καί ή τέχνη ἔχουν σκοποὺς, συνεπῶς καί μέσα, πού διαφέρουν μεταξύ τους οὐσιαστικά, λειτουργικὰ καί ἱστορικά, ἀλλὰ πού ἔχουν ἴση σημασία... Αὐτὴ ή πεποίθηση μὲ ἐλευθέρωσε καί μοῦ ἔδωσε τὸ κλειδί ἐνὸς καινούριου κόσμου... Ἐκεῖνο πού πρὶν ἦταν „νεκρό“, ἄρχισε νά πάλλεται... Ὅλα μοῦ φανέρωσαν τὸ πρόσωπό τους, τὴν πιὸ ἐνδόμυχη οὐσία τους, τὴν κρυμμένη ψυχὴ τους, πού συχνότερα σωπαίνει παρὰ μιλάει. Ἐτσι, κάθε σημεῖο σὲ ἀνάπαυση καί κάθε σημεῖο σὲ κίνηση (=γραμμὴ) ζωντάνεψε γιά μένα, μοῦ ἄνοιξε τὴν ψυχὴ του. Κι αὐτὸ ἦταν ἀρκετὸ γιά ν' ἀγκαλιάσω μὲ ὅλο μου τὸ εἶναι, μὲ ὅλες μου τίς αἰσθήσεις, τὸ δυναμισμό καί τὴν ὑπαρξὴ τῆς τέχνης, αὐτῆς τῆς τέχνης πού σήμερα, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν „παραστατικὴ“, τὴν ὀνομάζουμε „ἀφηρημένη“».

ΜΠΟΡΕΙ νά παρακολουθήση κανεῖς τὴν πορεία τοῦ καλλιτέχνη πρὸς τὴν ἀφαίρεση στὰ ἔργα τῆς περιόδου 1908 - 1912. Τὰ γνώριμα σχήματα μεταβάλλονται σὲ τύπους, ἔπειτα σὲ συνθέσεις ὁλότελα αὐτόνομες, πού ἀνοίγουν τὸ δρόμο στὴ χαρὰ τῶν πιὸ ποικίλων συνδυασμῶν. Τὰ βουνὰ καί τὰ δέντρα γίνονται καμπύλες καί ἐλικοειδεῖς γραμμὲς, τὰ ζῶα δυναμικὰ συμπλέγματα, οἱ ἄνθρωποι καί τὰ σπίτια φανταστικὲς φιγούρες. Καί καθὼς τὸ χρῶμα παύει νά λειτουργῇ σὰ στοιχεῖο εἰκονογραφῆσεως, ή ἀναπαράσταση παραχωρεῖ τὴ θέση της στὴ «σύνθεση» καί στὸν «αὐτοσχεδιασμό». Ἀκόμα καί στὴ θέση τοῦ τίτλου μπαίνει ἓνας ἀπλὸς ἀριθμὸς ή μία γενικὴ ἐνδειξη. Στὰ ἔργα τοῦ 1912 καθὼς καί τῶν ἐπομένων χρόνων ὑπάρχουν μερικὰ εἰκονογραφικὰ κατάλοιπα, ἀλλὰ ὁ πρῶτος ἀφηρημένος πίνακας τοῦ Καντίνσκυ ἔχει γίνεῖ ἀπὸ τὸ 1910, τὴ χρονιά πού ὁ ζωγράφος συστηματοποίησε θεωρητικὰ τίς νέες αἰσθητικὲς ἀρχές του. Στὴ μελέ-



3

τη του «Τὸ πνευματικὸ στοιχεῖο στὴν τέχνη» ἐξετάζει τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὴ φόρμα καὶ στὸ χρῶμα, ἀνάμεσα στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὴ μουσικὴ· προσπαθεῖ νὰ καθορίσῃ τὴν ἐκφραστικὴ ἀξία τῶν σχημάτων καὶ τῶν χρωμάτων, τοὺς διαφορετικοὺς συνδυασμούς τους. Κάθε χρῶμα, γράφει, ἔχει τὴ δική του ποιότητα καὶ προκαλεῖ μιὰ διαφορετικὴ ἀντίδραση: τὸ κίτρινο εἶναι ζεστό, νευρῶδες, ἐρεθιστικόν· τὸ μπλὲ εἰρηνικόν, αὐστηρὸ καὶ κρύον· τὸ κόκκινο θερμό, παθιασμένο, ἀρρενωπόν· τὸ πράσινο στατικόν, οὐδέτερον, παθητικόν. Κι ἐνῶ τὸ λευκὸ θυμίζει σιωπὴ γεμάτη κρυφὴ δύναμη, τὸ μαῦρο εἶναι μιὰ σιωπὴ χωρὶς προέκταση. Ὁ καλλιτέχνης δίνει ἀνάλογη ἐρμηνεία στὰ σχήματα: συσχετίζει τὸ κίτρινο μὲ τὴν ὀξεία γωνία καὶ τὸ τρίγωνο, τὸ κόκκινο μὲ τὴν ὀρθὴ γωνία καὶ τὸ τετράγωνο, τὸ μπλὲ μὲ τὴν ἀμβλεία γωνία καὶ τὸν κύκλο. Τὰ ὀπτικά χαρακτηριστικὰ περνοῦν ἔτσι στὸ κύκλωμα τῶν αἰσθήσεων καὶ τῶν ἀντιδράσεων καὶ χρησιμεύουν σὰ στοιχειώδη μέσα ἐκφράσεως.

Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, σκέπτεται ὁ Καντίνσκυ, τὸ κάθε σχῆμα, τὸ κάθε χρῶμα, ἔχει ἓνα ἰδιαίτερο περιεχόμενο, μιὰ δική του «ἐσωτερικὴ ἀναγκαιότητα», ποὺ μένει ἀνεξάρτητὴ ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ ἀναπαράσταση καὶ ἀνοίγεται περισσότερο στὸ συναίσθημα παρὰ στὴ σκέψη. Στὴ μελέτῃ του «Σημεῖο καὶ γραμμὴ σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπιφάνεια», ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1926, ὁ Καντίνσκυ προσπαθεῖ νὰ ἀναπτύξῃ ἓνα εἶδος «γραμματικῆς» τῶν στοιχειωδῶν σχημάτων καὶ τῶν παραγῶν τους: ξεκινώντας ἀπὸ τὸ σημεῖο, τὴ γραμμὴ, τὸ τρίγωνο, τὸ τετράγωνο καὶ τὸν κύκλο καὶ φτάνοντας σὲ πῶς σύνθετα γεωμετρικὰ σχήματα, ἀναλύει τὶς ἐπιπεδες συνθέσεις ἀπὸ ἄποψη συμβολικῶν δυνατοτήτων. Τὴν τελεία τὴν καθορίζει σὰν ἓνα στοιχεῖο πρωταρχικόν, τὴ γραμμὴ σὰν ἓνα στοιχεῖο μὲ δυναμικὴ τάση, στὴν ὀριζόντια γραμμὴ ἀποδίδει μιὰ ψυχρὴ κίνησι καὶ συνδέει πάντα τὴν κατακόρυφον μ' ἓνα θερμὸ δυναμισμό.

Εἶναι φανερό ὅτι μιὰ παρόμοια γραμματικὴ μπορεῖ νὰ ἐξελιχθεῖται ἀδιάκοπα καὶ δὲν πρέπει νὰ ἀγνοῖ τὶς ὑποκειμενικὲς ἐρμηνείες. Αὐτὸ τὸ εἶχε συνειδητοποιήσει ὁ Καντίνσκυ καὶ εἶχε ζητήσει νὰ δώσῃ μὲ διάφορους τρόπους στὸ πρόβλημα λύσεις μὲ καθολικὴ σημασία καὶ συνάμα προσιτὲς στὸ αἶσθημα καὶ στὴ λογικὴ. Τὸ 1910 ἔγραφε: «Ἀντιθέσεις τόνων, ἔλλειψη ἰσορροπίας, ἀρχὲς ποὺ δὲν ὑπάρχουν πιά... συγκρούσεις καὶ ἀντιφάσεις: νὰ ἢ ἁρμονία μας». Πραγματικὰ οἱ πρῶτοι τοῦ ἀφηρημένοι πίνακες ἀποκαλύπτουν μιὰ βαθιὰ ἐσωτερικὴ ἀνησυχία: «Ἐκρήξεις, παράθεση κηλίδων, ἀπελπισμένες γραμμές, σόκ, βροντές, καταστροφές», ἐκφράσεις ἑνὸς σπασμωδικοῦ δράματος ποὺ μοιάζει νὰ τοῦ λείπῃ κάθε μέτρο.

Οἱ πῶς ποικίλες φόρμες κυματίζουν στὸ διάστημα, συγκροτοῦν-

ται, σκοτεινὰ βάθη ἀναβλύζουν μέσα ἀπὸ ἡχηρὰ χρώματα ποὺ λάμπουν, καὶ μικρὰ μόρια στριφογυρίζουν σκίζοντας τὶς ζῶνες τῆς σιωπῆς. Θριαμβεῖ παντοῦ τὸ συναίσθημα μιᾶς συγκρούσεως, ποὺ δικαιολογεῖ τοὺς τίτλους ἔργων ὅπως ὁ *Κατακλυσμὸς ἢ ἡ Δευτέρα Παρουσία*. Μόλις μερικὰ σχήματα ποὺ ἀναγνωρίζονται δείχνουν νὰ ἰσοσταθμίζονται, βυθίζονται κιόλας στὸ χῶρο τοῦ ἀνεξερεύνητου· ἡ πολλαπλότητα τῶν μορφῶν καὶ ἡ σφοδρότητα τῆς κινήσεως φτάνουν στὴν ὑπερβολή, χωρὶς ὅμως νὰ δημιουργοῦν ποτὲ τὸ χάος. Μελετημένες ἀναλογίες, τομές, κυρίαρχες γραμμές, τονισμοί, μαρτυροῦν ὅτι ὑπάρχει μιὰ παλλόμενη τάξη μὲ μιὰ βαθιὰ ἔνταση, ποὺ προσδίδει σ' αὐτὰ τὰ ἔργα τὴν ἐξαιρετικὴ τους γοητεία.

«**Η** ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ἑνὸς ἔργου εἶναι δημιουργία ἑνὸς κόσμου», ἔγραφε ὁ Καντίνσκυ. Γι' αὐτὸν ἡ τέχνη εἶναι πάντα μιὰ περιπέτεια τῆς φαντασίας, γιατί μέσα στὸ στενὸ χῶρο τοῦ πίνακα πρέπει νὰ μπορῇ πάντα κανεὶς νὰ ἀναγνωρίσῃ τὶς κοσμογονικὲς δυνάμεις. «Ἡ τέχνη — προσθέτει — δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι μεγάλῃ παρὰ μόνο ἂν βρίσκεται σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὶς δυνάμεις τοῦ σύμπαντος κι ἂν δέχεται νὰ ὑποταχθῇ σ' αὐτές. Αὐτοὺς τοὺς νόμους τοὺς νιώθουμε, σχεδὸν ἀσυνείδητα, μόλις πλησιάσουμε τὴ φύση, ὅχι ἐξωτερικὰ ἀλλὰ σὲ βάθος: δὲν πρέπει νὰ περιοριζόμαστε τὸ νὰ τὴν κοιτάζουμε, πρέπει νὰ τὴ ζοῦμε».

Καὶ ἡ πῶς πλούσια, καὶ ἡ πῶς ἄφθονη ζωγραφικὴ ἐνορχήστρωση πρέπει κι αὐτὴ νὰ ἔχῃ τοὺς νόμους τῆς καὶ τὰ ὅριά της. Μετὰ ἀπὸ τὴν πρώτη βίαιη ἀντίδραση ποὺ ἀκολούθησε τὴν ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο, ὁ Καντίνσκυ πέρασε μιὰ περίοδο στοχασμοῦ καὶ ἀναδιοργανώσεως. «Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1914 — μιλάει πάντα ὁ καλλιτέχνης — ἐνίωσα τὴν ἐπιθυμία μιᾶς ψυχρῆς ἡρεμίας. Δὲν ἤθελα τὴν ἀκαμψία, ἀλλὰ τὴν ψυχρότητα, μιὰ μεγάλῃ ψυχρότητα. Καὶ καμιά φορὰ τὴν παγωνιά... ἓνα καυτό περιεχόμενο στὸ ἐσωτερικὸ ἑνὸς περιτυλίγματος ἀπὸ πάγο...».

Αὐτὴ ἡ νέα φάση δραστηριότητος πραγματώνεται τελείως στὸ περιβάλλον τοῦ Μπάουχαους, στὴ Βαϊμάρη. Ἡ δομὴ τοῦ πίνακα γίνεται πῶς αὐστηρὴ καὶ τὰ ἀκανόνιστα περιγράμματα τὰ ἀντικαθιστοῦν σιγά-σιγά γεωμετρικὰ σχήματα. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα τὰ πῶς σημαντικὰ σύνεργα τοῦ καλλιτέχνη θὰ εἶναι οἱ κανόνες καὶ ὁ διαβήτης. Οἱ καμπύλες καὶ οἱ εὐθεῖες τοποθετοῦνται συστηματικὰ σχεδόν, κι ὅμως αὐτὴ ἡ ὁργανωμένη τάξη ἔχει ἔντονο τὸ ποιητικὸ στοιχεῖο. Μιὰ στενὴ σχέση ἐνώνει τὰ σχήματα μὲ τὰ χρώματα· ἡ ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα παίζει τὸ ρόλο ἐνεργοῦ βάθους. Μερικοὶ πίνακες αὐτῆς τῆς περιόδου μοιάζουν σὰ νὰ εἰκονογραφοῦν τὶς ιδέες ποὺ ἐξέφρασε ὁ Καντίνσκυ στὸ βιβλίον του «Σημεῖο καὶ γραμμὴ σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπιφάνεια».

Όμως οί γεωμετρικοί αὐτοὶ πίνακες δὲν εἶναι μόνο εἰκονογραφημένη θεωρία, πὺν προέρχεται ἀπὸ καθαρά διανοητικὲς ἐπεξεργασίες: «Τὸ κεφάλι», γράφει ὁ καλλιτέχνης, «εἶναι ἓνα ἀναγκαῖο καὶ σημαντικό μέρος τοῦ ἀνθρώπινου σώματος, ἀλλὰ μόνο ἐφόσον βρίσκεται σὲ ὀργανικὴ σχέση μετὰ τὴν καρδιά ἢ μετὰ τὸ αἶσθημα... Χωρὶς αὐτὴ τὴν σχέση, τὸ κεφάλι γίνεται πηγὴ ὅλων τῶν κινδύνων καὶ τῶν διαστρεβλώσεων. Αὐτὸ συμβαίνει σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς, ἄρα καὶ στὸν τομέα τῆς τέχνης». Καὶ πραγματικά, αὐτὰ τὰ καθαρά σχήματα, τὰ τέλεια κατασκευασμένα, κι αὐτὰ τὰ χρώματα σὲ σοφὲς δόσεις φτάνουν στὸν προορισμό τους περνώντας μέσα ἀπὸ τὸ συναῖσθημα: πέρα ἀπὸ τὸ «παγωμένο περιτύλιγμα» ἀποκαλύπτεται τὸ «καυτὸ περιεχόμενο». Ἐνταση καὶ χαλάρωση, ρυθμὸς καὶ κρυφὴ κίνηση πλουτίζουν τὶς γεωμετρικὲς αὐτὲς κατασκευὲς μετὰ μιὰ φανταστικὴ ζωὴ, προδίδοντας μιὰ κρυφὴ συγγένεια μετὰ τὰ ἔργα τῆς πρώτης περιόδου.

Ἀλλὰ στὸ μεταξὺ ἐμφανίζονται τὰ σημάδια ἑνὸς νέου προσανατολισμοῦ: ἡ χρῆση τῶν γεωμετρικῶν σχημάτων χαρακτηρίζεται ὅλο καὶ περισσότερο ἀπὸ μαγικὰ καὶ πνευματικὰ στοιχεῖα· οἱ ὀργανικὲς-φυτικὲς μορφὲς ἔρχονται ν' ἀντικαταστήσουν τὶς προβολὲς τῶν γεωμετρικῶν σχημάτων στὴν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια· τὸ χρῶμα, σκοτεινὸ καὶ χωρὶς βάθος, κερδίζει νέα ἐκφραστικὴ ἔνταση. Στὰ ἔργα τῆς περιόδου 1926 - 1929 διαπιστώνεται μιὰ τάση πὺν θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν χαρακτηρίσουμε ρομαντικὴ, τόσο μετὰ τὴν μοντέρνα ὅσο καὶ μετὰ τὴν ἀρχικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου.

Ἀργότερα ξαναβρίσκει κανεῖς, στὰ ἔργα πὺν ἔγιναν στὸ Παρίσι, πολυάριθμα θέματα ἀπὸ τὴν προηγούμενη περίοδο, πὺν ὅμως ἔχουν πάθει μιὰ περίεργη μεταμόρφωση: τὰ γεωμετρικὰ σχήματα, οἱ τεκτονικὲς διαιρέσεις, οἱ σύμμετρες φόρμες, ἔνωνονται μετὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα (σημεῖα πὺν μοιάζουν ἱερογλυφικά, φιγοῦρες πὺν σὰ νὰ μοιάζουν μετὰ στοιχειώδεις ὀργανικὲς μορφές). Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα θυμίζει ἓνα ἐξωπραγματικὸ

χώρο, ἐνῶ τὸ παιχνίδι τῶν σχημάτων καταλήγει μετὰ ἀέρινη ἐλαφρότητα σὲ κομψὰ ἀραβουργήματα. Οἱ λαμπεροί, ἐξωτικοὶ χρωματικοὶ τόνοι κατορθώνουν νὰ ἐκφράσουν τὴν αἴγλη αὐτῶν τῶν εὐρημάτων πὺν, ὅσο κι ἂν εἶναι ἀπομακρυσμένα ἀπὸ τὴ φύση, δὲν παύουν νὰ ἔχουν ἐκπληκτικὴ διαύγεια, θὰ ἔλεγε κανεῖς «ἐκπληκτικὴ φυσικότητα». Τελικὰ στὰ παρισινὰ τοῦ ἔργα βλέπομε νὰ δικαιώνεται ἡ πίστη πὺν ἔτρεφε πάντα ὁ Καντίνσκυ γιὰ τὸν ἀνεξάντλητο ἐκφραστικὸ πλοῦτο πὺν κλείνουν οἱ φόρμες καὶ τὰ χρώματα — ἀνεξάρτητα ἀπὸ κάθε ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας.

Δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ κρίνη κανεῖς τὸ ἔργο τοῦ Καντίνσκυ στὸ σύνολό τοῦ. Τὸ πεδίο τῆς δράσεώς τοῦ ἦταν εὐρύτατο καὶ πολὺπλοκη ἢ πορεία τοῦ ἀπὸ τὰ πρῶτα σχέδια μετὰ τοὺς τελευταίους παρισινούς τοῦ πίνακες.

ΕΝΑ τέτοιο ἔργο δὲν ἀποκαλύπτει μονάχα μιὰ προσωπικότητα ἱκανὴ νὰ καινοτομῇ ἐπ' ἄπειρον καὶ νὰ πραγματοποιῇ θεμελιώδεις ἀλλαγές· ἀποτελεῖ καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐκπληκτικὲς ἐπαναστάσεις στὴν τέχνη. Ἐνόραση καὶ στοχασμός, φαντασία καὶ λογικὴ, πάθος καὶ αὐστηρότητα, σλάβικη ψυχὴ καὶ δυτικὸ πνεῦμα, αὐτὰ εἶναι τὰ στοιχεῖα πὺν διαμόρφωσαν τὸν Καντίνσκυ σὰν ἄνθρωπο καὶ σὰν καλλιτέχνη. Παρ' ὅλο πὺν προώθησε ἀκούραστα τὴν ἀφηρημένη τέχνη, ὁ Καντίνσκυ δὲν ἔπαψε νὰ πιστεύη στὴν ἐνότητα ὅλων τῶν μορφῶν τῆς τέχνης καὶ στὴ χάρη πὺν τοῦ δόθηκε νὰ εἶναι καλλιτέχνης. «Ἡ τέχνη», ἔλεγε, «μένει βουβὴ γιὰ κείνον πὺν δὲ θέλει ν' ἀκούσῃ τὴ φόρμα. Μάλιστα! Καὶ ὅχι μόνο ἡ ἀφηρημένη τέχνη, ἀλλὰ ὅλες οἱ μορφές τῆς τέχνης, ἀκόμα καὶ οἱ πιὸ ρεαλιστικὲς».

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Φ. ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ



Οι πίνακες



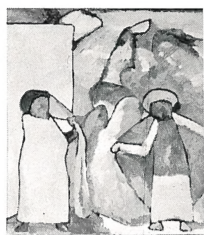
I. ΠΑΡΚΟ ΤΗΣ ΑΤΣΙΤΥΡΚΑ (1901 — 24 × 33 εκ.). *Παρίσι, Συλλογή Νίνας Καντίνσκυ*. — Ένα από τα πρώτα έργα που ζωγράφισε ο Καντίνσκυ. Αν και η τεχνοτροπία του υπακούει σε διάφορες εξωτερικές επιταγές, φανερώνει κιόλας αυθορμητισμό, παρατηρητικότητα και δροσιά στην έκτέλεση. Οι νατουραλιστικές έντυπώσεις είναι περιορισμένες στα ουσιώδη.



II. ΡΩΣΙΔΑ ΚΑΛΛΟΝΗ ΜΕΣΑ ΣΕ ΤΟΠΙΟ (1905 — 41,5 × 28,5 εκ.). *Μόναχο, Δημοτική Πινακοθήκη*. — Ο πίνακας αυτός είναι από τα νεανικά έργα του Καντίνσκυ, με στοιχεία ρομαντικά. «Τότε προσπαθούσα», εξομολογήθηκε αργότερα ο καλλιτέχνης, «να εκφράσω τη μουσικότητα του ρωσικού τοπίου με κυρίαρχες γραμμές και πολυάριθμες μικρές κηλίδες χρωμάτων».



III. ΤΟΠΙΟ ΜΕ ΠΥΡΓΟ (1908 — 75,5 × 99,5 εκ.). *Παρίσι, Συλλογή Νίνας Καντίνσκυ*. — Σ' αυτό το τοπίο της περιόδου του Μούρναου το χρώμα είναι πιο βίαιο και ένας νέος δυναμισμός ζωντανεύει τη φύση, ενώ η πιστότητα στην αναπαράσταση των πραγμάτων μειώνεται. Ο ζωγράφος βαδίζει προς τη μεταμόρφωση του αντικειμένου σε στοιχείο της συνθέσεως, στοιχείο «αυτό καθ' εαυτό».



IV. ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ 6 (1909 — 107 × 95,5 εκ.). *Μόναχο, Δημοτική Πινακοθήκη*. — Το έργο δεν έχει καθορισμένο τίτλο. Όνομάζεται *Αυτοσχεδιασμός*, καθώς και τα άλλα της ίδιας σειράς, και αποτελείται κυρίως από απλουστευμένα σχήματα και χρώματα. Υπάρχουν ακόμα ανθρώπινες μορφές, σπίτια, φυτά, αλλά δεν ανταποκρίνονται πια σε μία συγκεκριμένη σημασία.



V. ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ (1909 — 70 × 97 εκ.). *Τουρίνο, Ίδιωτική Συλλογή*. — Περισσότερο από την ιδιαίτερη σημασία της κάθε λεπτομέρειας βαρύνει η οργάνωσή τους, η αρμονία του συνόλου, ο πλούτος του διακόσμου, η εκφραστική δύναμη των χρωμάτων. Παρ' όλα αυτά ο νατουραλισμός δεν έχει εξαφανιστεί τελείως: το χρώμα ανταποκρίνεται ακόμα στην εμφάνιση του αντικειμένου.



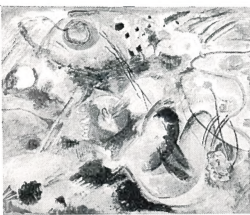
VI - VII. ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΧΩΡΙΣ ΤΙΤΛΟ (1914 — 124,5 × 73 εκ.). *Μόναχο, Δημοτική Πινακοθήκη*. — Σ' αυτή τη σύγκρουση, σ' αυτό το κυμάτισμα των πιο ανόμοιων σχημάτων, είναι σά να έχη εξαφανιστεί κάθε κριτήριο τάξεως. Κι όμως ο καταμερισμός των χρωμάτων, η όρμη της πλατιάς καμπύλης, οι μελετημένες σχέσεις ανάμεσα στα διαφορετικά στοιχεία αποφεύγουν τη σύγχυση.



VIII. ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ 26 (1912 — 97 × 107,5 εκ.). *Μόναχο, Δημοτική Πινακοθήκη*. — Έδω η αντικειμενική πραγματικότητα έχει εξαφανιστεί όριστικά, χωρίς φυσικά να αποκλείεται η δυνατότητα διαφόρων συσχετισμών. Σ' αυτό τον «Αυτοσχεδιασμό» επαληθεύεται απόλυτα η αρχή της ανεξαρτησίας του σχήματος και του χρώματος απέναντι στον κόσμο των αντικειμένων.



IX. ΜΕ ΤΟ ΜΑΥΡΟ ΤΟΞΟ (1912 — 188 × 196 εκ.). *Παρίσι, Συλλογή Νίνας Καντίνσκυ*. — Γραμμές και επιφάνειες με πολυποικίλα σχήματα και χρώματα συγκεντρώνονται σε μία σύνθεση με μεγάλη ένταση και βίαιη έκφραση. Τα έργα της περιόδου αυτής τα ζωντανεύει ένα ρίγος κοσμογονικό. «Η δημιουργία ενός έργου είναι δημιουργία ενός κόσμου», λέει ο Καντίνσκυ.



X. ΧΩΡΙΣ ΤΙΤΛΟ, επωνομαζόμενο **Ο ΚΑΤΑΚΛΥΣΜΟΣ** (1914 — 95 × 150 εκ.). *Μόναχο, Δημοτική Πινακοθήκη*. — Σε έργα καθώς αυτό, η δραματική ένταση φτάνει στο κορύφωμά της: δυναμείς πρωτόγονες απελευθερώνονται, μία κίνηση στροβίλου συγκλονίζει το χώρο, που χάνει κάθε ανθρώπινη διάσταση. Στην επίπεδη επιφάνεια του πίνακα η καταστροφή ξεσπάει αχαλίνωτη.



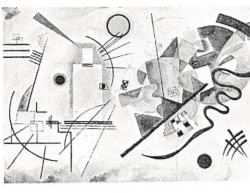
XI. ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ 35 (1914 — 110 × 120 εκ.). *Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης*. — Η αντιπαράθεση συνθετικών στοιχείων τόσο διαφορετικών και ετερόκλητων δημιουργεί την έντυπωση έντονων δραματικών συγκρούσεων. Οι διαγώνιοι τονισμοί, δίνοντας την έντυπωση μιάς δυναμικής ανάπτυξεως, λειτουργούν συνάμα σά στοιχεία διαλεκτικής ισορροπίας στη δομή του έργου.



XII. ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΜΑΥΡΟ ΤΕΤΡΑΓΩΝΟ (1923 — 96 × 92 εκ.). *Νέα Υόρκη, Μουσείο Γκούγκενχάιμ*. — Γύρω στα 1920 ο Καντίνσκυ εγκαταλείπει την τεχνική των συγκρούσεων για να ερευνήσει έναν πολύ αλλιώτικο κόσμο, όπου τα καθαρά σχήματα και τα χρώματα διαρθρώνονται με σαφήνεια. Τα γεωμετρικά, λίγο ή πολύ, στοιχεία γίνονται τα κύρια εκφραστικά του μέσα.



XIII. ΓΑΛΑΖΙΟ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ (1940 — 100 × 73 εκ.). *Παρίσι, Συλλογή Νίνας Καντίνσκυ*. — Ο ουρανός είναι πολύ φωτεινός και οι φιγούρες που κυματίζουν μοιάζουν με μικροοργανισμούς. Ωστόσο δεν έχουν καμιά σχέση με το φυτικό ή το ζωικό βασίλειο: είναι στοιχεία γεννημένα μέσα στη φαντασία του καλλιτέχνη και τοποθετημένα σ' ένα φανταστικό, εξωπραγματικό χώρο.



XIV - XV. ΚΙΤΡΙΝΟ - ΚΟΚΚΙΝΟ - ΜΠΛΕ (1925 — 127 × 200 εκ.). *Παρίσι, Συλλογή Νίνας Καντίνσκυ*. — Τα κανονικά γεωμετρικά σχήματα, οι κύκλοι, τα ορθογώνια, τα τρίγωνα, συνδυάζονται με ιδιότυπα και ανεξάρτητα στοιχεία, καθώς η μαύρη έλικοειδής γραμμή. Η σημασία του πίνακα βρίσκεται ακριβώς σ' αυτή τη σύζευξη των στοιχείων των δύο τύπων.



XVI. ΣΥΓΚΡΑΤΗΜΕΝΗ ΟΡΜΗ (1944 — 42 × 58 εκ.). *Παρίσι, Συλλογή Νίνας Καντίνσκυ*. — Το έργο αυτό, το τελευταίο που τέλειωσε ο ζωγράφος, έχει μία παράξενη μελαγχολία. Το μενεξεδί φόντο έναρμονίζεται με τους κόκκινους, μπλε και πράσινους τόνους των ιδιόρρυθμων μορφών. Η πιο μεγάλη φανταστική μορφή εκτείνεται και διασχίζει όλη την επιφάνεια του πίνακα.



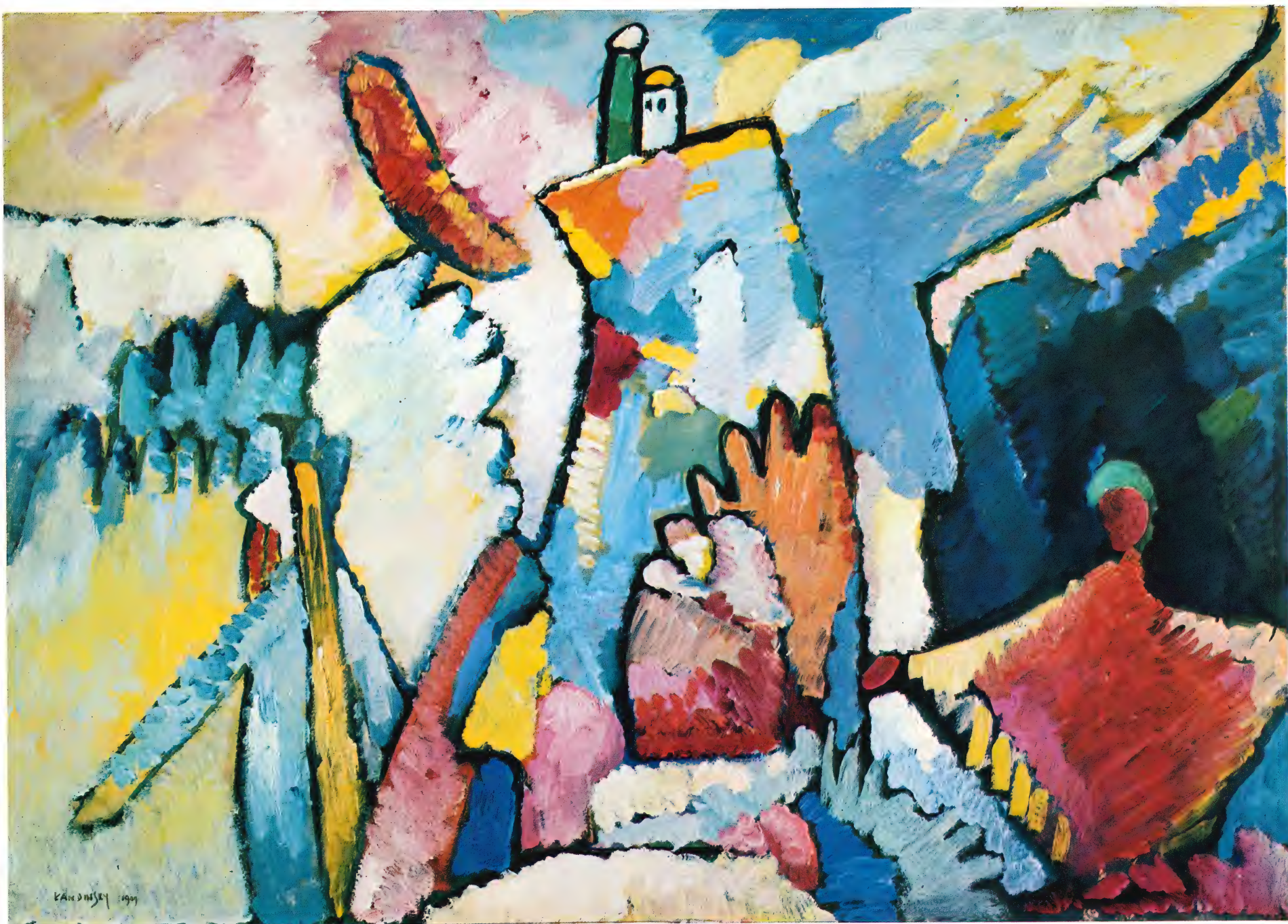
XVII. ΚΙΝΗΣΗ 1 (1935 — 116 × 89 εκ.). *Παρίσι, Συλλογή Νίνας Καντίνσκυ*. — Το έργο αυτό, σε αντίθεση με τις συνθέσεις της εποχής 1912-1914 που τις χαρακτήριζαν οι δραματικές συγκρούσεις, είναι εκπληκτικά ισορροπημένο και δομημένο. Μας μεταφέρει σ' έναν εκπληκτικό ονειρικό ουρανό, γεμάτο φανταστικές εικόνες, εξωπραγματικές μορφές που κυματίζουν απαλά.























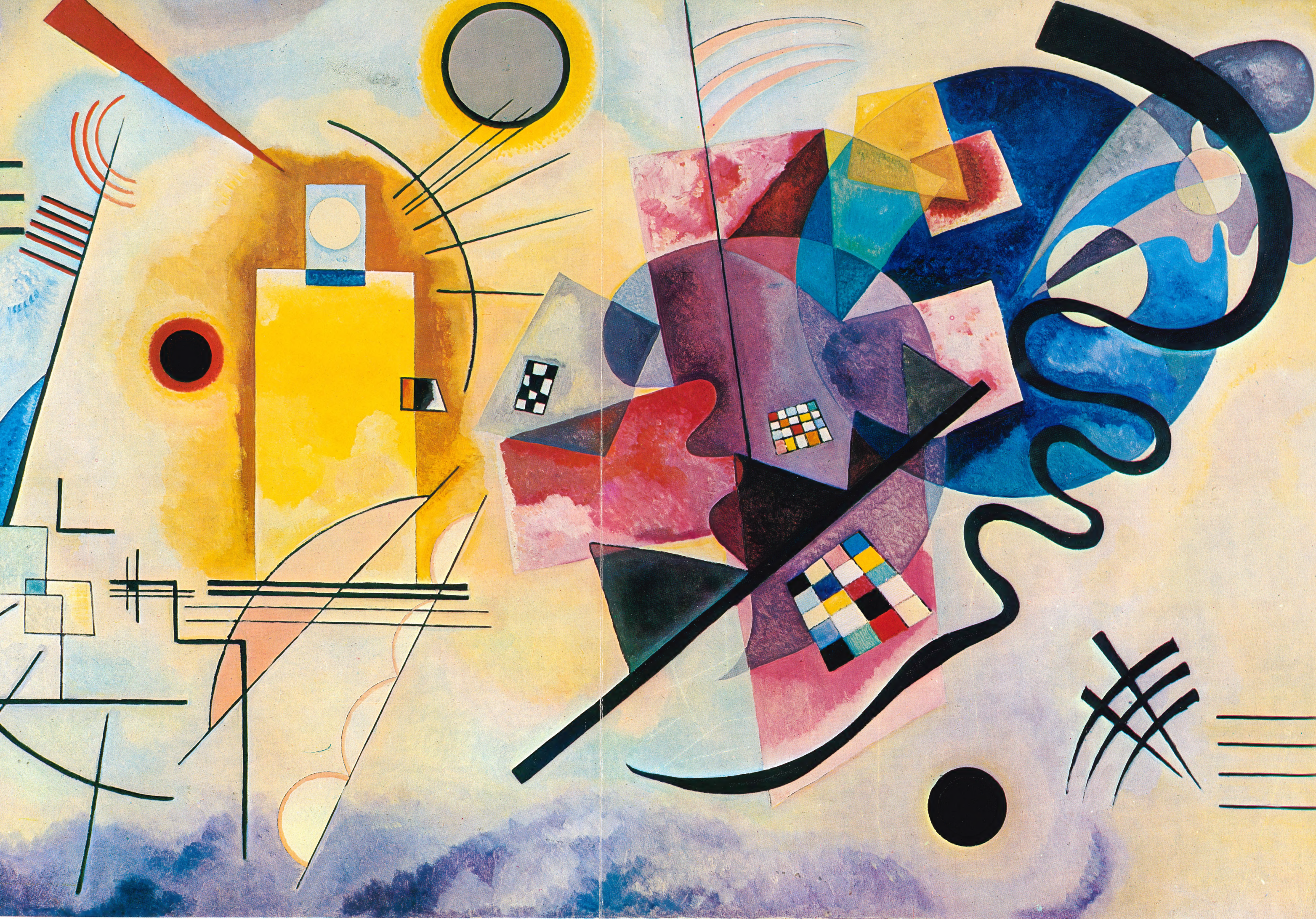














ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ

Τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ - Λωτρέκ, Βάν Γκόγκ, Ντελακρουά καὶ Γκωγκέν ξανατυπώθηκαν καὶ κυκλοφοροῦν.

Ζητήστε ἀπὸ τὸν ἐφημεριδοπώλη σας νὰ σᾶς προμηθεύσῃ τὰ τυχὸν ἐλλείποντα τεύχη τῶν ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ - Λωτρέκ
3. Βάν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ἐνγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ἐνσορ
14. Ντωμιέ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρά πὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

| | |
|----------------------|---------------|
| Τζιόττο | Ρέμπραντ |
| Μαντένια | Γκόγια |
| Μποττιτσέλλι | Νταβίντ |
| Ἱερώνυμος Μπὸς | Ντελακρουά |
| Λεονάρντο ντὰ Βίντσι | Ντωμιέ |
| Ντύρερ | Βάν Γκόγκ |
| Μιχαήλ Ἀγγελος | Ματίς |
| Ραφαήλ | Πικάσσο |
| Τισιανὸς | Μοντιλιάνι |
| Χόλμπαϊν | Ντὲ Κίρικο |
| Μπρέγκελ | Γύζης |
| Ἑλ Γκρέκο | Λύτρας |
| Ροδμπενς | Βολανάκης |
| Βελάσκεθ | Παρθένης κ.ἄ. |

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας τὰ τεύχη 1 - 15 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο, ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150, δηλ. δρχ. 120 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας, καὶ δρχ. 30 γιὰ τὴν ἀξία τῶν περιεχομένων, τῶν εὑρετηρίων καὶ τῶν 15 ἐγχρώμων εἰκόνων τῶν ἐξωφύλλων, πὺ ξανατυπώσαμε καὶ τοποθετήσαμε στὸν τόμο.

3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 20 Μαρτίου.

4. Παρακαλοῦμε νὰ προμηθευθῇτε τὰ ἐλλείποντα τεύχη διότι μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου θὰ πωλοῦνται πρὸς 60 δρχ. τὸ ἓνα.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἴκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμος, τὴν ἑκδοσὴ

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικά πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἐγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κὶ ἓνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο πὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἐγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἐβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλην σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμος.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!